



You are accessing the Digital Archive of the Catalan Review Journal.

By accessing and/or using this Digital Archive, you accept and agree to abide by the Terms and Conditions of Use available at [http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan\\_review.html](http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html)

Catalan Review is the premier international scholarly journal devoted to all aspects of Catalan culture. By Catalan culture is understood all manifestations of intellectual and artistic life produced in the Catalan language or in the geographical areas where Catalan is spoken. Catalan Review has been in publication since 1986.

Esteu accedint a l'Arxiu Digital del Catalan Review

A l' accedir i / o utilitzar aquest Arxiu Digital, vostè accepta i es compromet a complir els termes i condicions d'ús disponibles a [http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan\\_review.html](http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html)

Catalan Review és la primera revista internacional dedicada a tots els aspectes de la cultura catalana. Per la cultura catalana s'entén totes les manifestacions de la vida intel·lectual i artística produïda en llengua catalana o en les zones geogràfiques on es parla català. Catalan Review es publica des de 1986.

## ***A partir d'Aloma*** **Giuseppe Grilli**

**Catalan Review, Vol. II, number 2 (1987) p. 143-158**

## A PARTIR D'ALOMA

GIUSEPPE GRILLI

Una noia pobra i maca, no tan pobra com per no estimar la seva casa de barri amb jardí, el cel estelat i el nebotet somiador, i no tan maca com per no sentir la vergonya del seu cos adolescent, va a comprar al centre. Els desordres polítics convulsionen el centre, però això no impedeix a la nostra heroïna de comprar la roba per a les cortines de casa i d'aprofitar els cèntims que li sobren per a comprar-se una novella. També té temps de rebre alguna empenya, de contemplar la cara sangonosa d'un manifestant ferit, de perdre i de tornar a trobar el paquet de les cortines, de fer cap a casa molt tard, amb els vestits amarats d'un xàfec sobtat que l'ha agafada pel carrer quan ja no li quedaven diners per al metro. Som a la Barcelona dels anys trenta; per una referència directa, més endavant descobrirem que transcorre l'any 1934 i que aquests aldarulls ni tan sols tenen un apellatiu dignament revolucionari: només són els «fets d'octubre». A la confusió col·lectiva n'hi correspon una altra d'individual: l'heroïna torna a casa amb una novella que parla, almenys al títol, d'amor, i no amb una novella d'aventures, tal com havia pensat en un principi. És cert que la que tria val una pesseta menys que no pas l'altra: i és aquesta ínfima quantitat, aquesta unitat de mesura insignificant, que marcarà la seva vida i, a la fi, la perdrà. Llegit només a mitges i abandonat a la primera nit de possessió i d'insomni, aquest llibre du al títol — ja que no se'n en diu res més — una citació de la nova narrativa catalana, atreta per les temàtiques eròtiques.

*Una mena d'amor* (1931) remet efectivament a la novella que va donar a conèixer Cèsar August Jordana i que va constituir un esdeveniment literari. Atacat, o elogiat, perquè havia esquinçat el vel públic que la literatura catalana cultivava amb una sensibilitat de col·legi de monges, Jordana havia gosat afrontar la vida sense renegar totalment de la coacció a la clausura que és típica de les

patries petites. Mercè Rodoreda, jove i desitjosa d'èxit, va decidir adoptar una actitud semblant; la seva Aloma és una noia exposada a la penúria, les incerteses polítiques i els llibres fora de lloc. Però *Aloma*<sup>1</sup> no renuncia a l'autoprotecció de la literatura i és plena de citacions: Tolstoi, Proust, Beaumarchais són els númens tutelars dels tres capítols primers, i així successivament fins al vintè.

L'estratagema reïx: l'anticipació i delimitació de la literarietat als epígrafs exorcitza el seu caràcter invasor i opressiu. *Aloma* en queda lliure. Però *Aloma* és una novella epònima, de manera que el principi de llibertat recau plenament sobre l'heroïna protagonista. No importa gaire que pertanyi a la raça dels herois sense qualitats, que sigui abúlica, indiferent al dolor, que sigui rude i amiga de la solitud; no per això el seu amor a la vida és menys sincer que no pas el que mou els personatges de la literatura sense esperances del moment: Woolf, Céline, Moravia. Després d'haver-se deixat prendre el germà per la seva amiga Coral — tot i que ja havia estat molt ben preparat per Anna, la seva dona —, el nebotet Dani, l'amant mig distret mig desmenjat, Robert, la casa amb jardí — que és el darrer record del pare —, Aloma encara es conserva ella mateixa. Tot un món. «Lluny hi havia la remor sorda de la ciutat; noies que plantaven cara a la vida, sense somnis». Són algunes de les darreres paraules del llibre, abans que una referència final a la literatura nacional, a la conclusió de la gran novella de començaments de segle, *Solitud* de Caterina Albert/Víctor Català, no en decreti el final.

La història d'*Aloma*, com qualsevol altra, està destinada a ocupar un lloc a la memòria no tan gràcies al grau de sorpresa que proporciona al lector, o a l'oient, sinó per com ho aconsegueix, per la caracterització lingüística que assumeix històricament. Així, no és el que s'hi narra que confegeix una història pròpia-

<sup>1</sup> Mercè Rodoreda, *Aloma*, Barcelona, 1938: nova edició, amb el mateix títol, i amb correccions de l'autor, Barcelona, 1969. La primera edició va ser impresa per la Institució de les Lletres Catalanes, la segona per Edicions 62; per raons de comoditat faig servir la reimpressió d'aquesta edició (Barcelona, 1984).



ment, sinó la manera com això és narrat que té una història. En el cas d'*Aloma*, la història és doble. La seva creació i la consegüent publicació van tenir lloc en un moment aïllat del que posteriorment ha esdevingut el centre de la definició de l'estil de l'autor i del públic. La novel·la és del 1938, però Rodoreda és definitivament un escriptor de llengua catalana entre el 1958 i el 1962. Aquesta dada il·lumina amb una llum peculiar l'obra de revisió del text que l'autora va acomplir l'any 1968 sobre un original datat el 1936.<sup>2</sup> Per tant, si bé d'una banda és innegable i insuprímible el lligam que fa d'*Aloma* un graó de la història de la novel·la catalana dels anys trenta, de l'altra ja no podem llegir-la en cap més versió que la revisada. Hom addueix, en aquest cas, aquella dificultat per a executar una pràctica neutra de l'anàlisi filològica, tal com passa igualment amb la narrativa d'Espriu i, de manera més evident i macroscòpica, en la poesia de Carner.

De la ineluctabilitat de la separació d'un passat irreconciliable, l'escriptora no només en conservava una consciència plena als anys seixanta, sinó que també tenia una determinació clara. Això palesa l'entrevista que li va fer Baltasar Porcel el 1966, amb la qual Rodoreda accedeix a la minsa institucionalització permessa aleshores a les lletres catalanes per un franquisme que practica una política cultural ambigua i oscil·lant amb la literatura catalana, una política «d'estira i arronsa». En aquella ocasió Rodoreda confirmava el seu rebuig a la producció d'abans de la guerra i la intenció de tornar a escriure de cap i de nou *Aloma*, una obra destinada al rescat enmig de novel·les, contes i escrits dispersos a diaris i revistes, definitivament abandonats.<sup>3</sup> Tot amb tot, no era possi-

<sup>2</sup> La novel·la va guanyar el premi Creixells de l'any 1937 i va ser publicada per primer cop el 1938.

<sup>3</sup> A la pregunta: «Veieu diferències importants entre la vostra obra d'abans de la guerra i la de la postguerra?», Rodoreda responia: «Les diferències són importantíssimes. Tant, que, per a una edició de les meves obres completes que vaig preparant amb molta calma — encara que no les he escrites totes, afortunadament —, salvo només, dels meus llibres d'abans de la guerra, *Aloma*, i amb moltíssimes correccions, i potser mitja dotzena de contes». Dins B. Porcel, «Mercè Ro-

ble separar-se radicalment d'aquell passat, que continuava viu a les històries i a la mateixa justificació del fet d'escriure, i que per a Rodoreda conformava el fonament de la seva especialíssima vocació d'escriure. El seu decantament per la professionalitat és fruit de la confluència entre una formació autodidacta i una caixa de ressonància d'un ambient literari irrepètible.<sup>4</sup> Rodoreda escriu perquè ja havia escrit, per bé que allò que havia escrit ja no li agraï. Escriu en un gest de continuïtat amb un context literari específic, però el reinterpreta com un lloc d'exercici acadèmic, una Arcàdia (afortunadament) perduda.<sup>5</sup> En aquest sentit *Aloma*, pels lligams amb la cultura de l'època evidents a la trama, i sobretot per la seva relació directa amb *Una mena d'amor* de Jordana, s'ofereix com un exemple paradigmàtic de la relació ambigua i doble que Rodoreda estableix en la seva producció madura amb la literatura, amb la seva literatura.

Rodoreda, doncs, ha construït la pròpia identitat sobre una frontera entre continuïtat i ruptura. En manifestar el rebuig de totes les seves obres «juvenils», llevat de la novella del 36, de fet confirmava alhora l'exigència de «rescriure-la». Hi ha coses, però, que es conserven idèntiques a les dues versions. La trama és substancialment la mateixa; el punt de vista i la veu del narrador no canvien; els epígrafs que encapçalen els capítols es mantenen per fer notar un amor directe i ingenu per l'escriptora, tal com s'esdevé també amb les altres referències literàries internes al text. Carme Arnau, que ha dut a terme una primera aproximació a l'anàlisi

---

doreda, o la força lírica», *Serra d'or*, VIII, 3 (març 1966), 71-75; la citació és de la p. 74.

<sup>4</sup> Aquesta opinió divulgada, i basada en declaracions de l'escriptora, és recollida també a Carme Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda (El mite de la infantesa)*, Barcelona, 1979, 10-11.

<sup>5</sup> Cfr. les declaracions al respecte en l'entrevista de B. Porcel, cit., 74; «Acabada la guerra vaig escriure el primer conte per una revista catalana a Mèxic (...) Vaig fer els altres sense saber on anava, per tossuderia, per una mena de fidelitat a la vocació de la meua adolescència (...) El món d'abans de la guerra em semblava un món irreal (...)».

comparada de les dues redaccions, creu que la revisió obeeix principalment a una voluntat de revisió estilística.<sup>6</sup> L'*Aloma* del 68 és «més condensada», palesa «una evolució que desemboca en la senzillesa», en resum «de la novella-literatura passem a la novella-paraula».<sup>7</sup> Deixant a part de moment el tema de les variants, que potser caldrà reprendre quan els manuscrits i els materials de treball de Rodoreda puguin ser consultats pels estudiosos, ara voldria centrar-me en els elements de continuïtat.

Pel que fa a la trama narrativa, em sembla veure-hi dos elements concorrents que determinen aquesta continuïtat de manera vinculant. Per un costat trobem l'objecte que motiva la primera sortida de la protagonista del seu centre-base: la casa amb jardí. Si prenem en consideració el valor (o els valors) que la casa amb jardí vehicula a tota l'obra de l'escriptora, no podem passar per alt aquest element d'importància estructural. Aloma, personatge epònim de la novella, s'allunya de casa per comprar roba per a confeccionar les cortines d'una de les finestres; és més, aquestes cortines han de servir — tard o d'hora — per a protegir els vidres de la *seva* cambra. Naturalment, el llibre comença amb aquesta sortida precisament. L'altre element està estretament vinculat a aquest. També en aquest cas es tracta d'un objecte: és una novella recent, *Una mena d'amor*, que la protagonista pot comprar gràcies a les quatre pessetes que li han sobrat dels diners que duïa per a comprar les cortines. Aquesta despesa en literatura «passiva» es converteix més endavant en una despesa en literatura «activa»: paper de cartes i segells.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> C. Arnau, *op. cit.*, sobretot 200-205.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 204.

<sup>8</sup> La determinació d'Aloma a escriure és independent de la possibilitat de contactar amb un destinatari: «Li hauria agradat tenir un promès lluny per poder-li escriure cartes i dir-li tot el que volgués sense por. Estava tan contenta que li semblava que ja el tenia. Per què no li havia d'escriure?» (cap. VII, 62); una determinació semblant mostra Aloma en relació als diners: «D'aquí a dos dies n'escriuré una altra». No tindria prou diners per a enviar-ne tres. Els que li sobressin els llençaria a la claveguera» (cap. VIII, 68).



En realitat aquestes són les úniques inversions d'Aloma al llarg de tota la novel·la: com que no disposa de diners, quan compra alguna cosa, fa una tria certament significativa. L'Aloma es caracteritza, doncs, des del primer capítol, com un consumidor parc al màxim (recorre a peu llargs trajectes perquè no té prou diners per agafar el *metro*) i que sap molt bé com despendre els seus modestíssims estalvis. Però les cortines i les cartes tenen un valor més alt que no pas el preu de mercat. El clima de la novel·la és el d'una societat constreta per la penúria: ens trobem molt probablement al 1934, quan la gran recessió de l'economia mundial ja ha afectat les economies subdesenvolupades com és ara la de la península ibèrica. N'és una prova el fet que el nucli argumental central de la novel·la és la pèrdua de la casa a causa de les altes taxes d'interès hipotecari i d'una crisi de liquidesa profunda i general que afecta fins i tot l'hoste «americà». Cortines i cartes, certament, són elements no-efimers en el discurs de Rodoreda. De les «cartes», és fàcil seguir-ne la història externa. No em refereixo, naturalment, a l'epistolari de Rodoreda, en gran part encara inèdit, sinó a la forma de «carta» que assumeixen molts dels seus contes. Concretament aquells escrits i publicats durant els anys de la guerra (o de les guerres: la dels Tres Anys i la dels Cinc Anys) i de la immediata postguerra.<sup>9</sup> En tot cas cal preguntar-se fins a quin punt el conte de Rodoreda — la forma-conte — depèn de l'estructura comunicativa de la comunicació epistolar i, per tant, en quina relació cal situar els punts de vista de l'emissor i el destinatari del missatge. La preponderància del jo narrador, la proliferació de la seva personalitat, i la constant autobiogràfica ressalten aquest tret a tota l'obra de l'escriptora.<sup>10</sup> Per al motiu de la «cortina» com

<sup>9</sup> D'aquesta activitat en tenim una bona documentació a l'antologia a cura de Maria Campillo, *Contes de guerra i revolució (1936-1939)*, en 2 volums, Barcelona, 1982, que recull nou contes de Rodoreda, alguns dels quals duen títols ben significatius: *3 cartes*, *Trossos de cartes*, *Carta d'una promesa de guerra*; no cal dir que el mecanisme epistolar és emprat abundantment també en altres contes de l'antologia.

<sup>10</sup> Cal esmentar aquí algunes consideracions de Joaquim Molas, «Algunes

a generadora de la història, bastarà remetre al pròleg de *Mirall trencat*.<sup>11</sup> Conte, autobiografia o mistificació narcisista, aquest text és igualment un punt de referència obligat. La seva estructura retòrica és complexa. Hi conflueixen instàncies diverses: la declaració preceptiva (o poètica) dels objectius, la mimesi de l'autoentrevista, l'exercici de recensió o de crítica i, fins i tot, el joc a l'inrevés, irònic i burlesc, que va encantar admirablement el Calvino de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Sigui quin sigui el sentit, o els sentits, d'aquest pròleg, no podem defugir les seves al·lusions: el que s'hi diu evidencia una determinada disposició de l'escriptora. Sí, aquest pròleg és també una història interna dels llibres de Rodoreda, una relació sobre les interconnexions. El punt d'arrencada del *Mirall*, segons ens diu, es troba en un episodi de la *Plaça del Diamant*:

Treballant en el casament de la Colometa, potser perquè feia temps que tenia ganes d'escriure un conte amb un personatge de cos present, va néixer, carregat de misteri, «Eladi Farriols de cos present»...<sup>12</sup>

---

característiques de la novel·la catalana moderna», *Serra d'or*, VIII, 3 (març 1966), 55-57, que han exercit una gran influència sobre els joves investigadors que s'han dedicat a l'estudi de la narrativa catalana contemporània. Molas escrivia (en el mateix número de la revista on Rodoreda feia la seva «autopresentació» al nou públic dels anys seixanta): «(...) el novel·lista català és d'imaginació més aviat escassa. No inventa arguments plausibles, no crea personatges ni, menys, imagina situacions fantàstiques. En general extreu els materials del seu *entourage* i, encara més, de la pròpia experiència personal. Tot sovint, les seves obres no són sinó autobiografies més o menys dissimulades» (56). Però fixem-nos també en la conclusió: «Instint, autodidactisme, producció escassa i irregular, falta d'imaginació, autobiografia, obsessió per la llengua i l'estil: heus aquí els trets essencials (...)» (57). Seria inútil afegir que el bon escriptor pot ser capaç de construir autèntiques obres mestres a partir d'una tradició semblant, o de qualsevol altra, encara que certament les construeix en unes condicions ambientals determinades.

<sup>11</sup> *Mirall trencat* és del 1974; per més comoditat utilitzo l'edició MOLC (Barcelona, 1983); sobre la novel·la cfr. la guia a la lectura de Maria Campillo i Marina Gustà, «*Mirall trencat*» de Mercè Rodoreda, Barcelona, 1985.

<sup>12</sup> M. Rodoreda, *Mirall trencat*, cit., 15.



Naturalment la versió d'aquell esbós de capítol inserida al *Mirall* (XIX de la segona part) només en pot donar fe *a posteriori*, però també és cert que tant el pròleg com la nostra lectura són *a posteriori*, tenen lloc després del text literari autèntic i veritable en la seva definició en forma de llibre — i no podria ser altrament, encara que ens trobéssim davant dels manuscrits. Doncs bé, a l'*incipit* d'aquest capítol — o del conte, si volem donar crèdit, almenys crític, a les paraules de Rodoreda — les cortines tancades ocupen un lloc de relleu notable, tal com correspon a una capella ardent.<sup>13</sup> La coincidència podria semblar fortuïta. Sempre en aquest pròleg exemplar, Rodoreda afirma que va haver d'anar ajornant *Mirall trencat* i no la va poder reprendre fins després del *Carrer de les Camèlies* (1966) i dels contes de *La meua Cristina* (1967).

*La Plaça del Diamant* m'havia esgotat i el cansament em durava. Entre temps, escrivia contes, gènere que no demana tant d'esforç. Seria el recull de *La meua Cristina*, llibre difícil de fer, molt treballat. La infantesa de la Cecília, no sé per què, em va inspirar un altre capítol de la novel·la d'una família on el jardí ja prengué vida: «Els nens». Ja tenia dos capítols de *Mirall trencat*, que s'anava construint sense que a penes me n'adonés. I amb un estil que no era el meu.<sup>14</sup>

I malgrat la declaració de distància d'estil, el capítol (el XVII de la primera part), que en certa manera és un re-inici de la novel·la, torna a introduir la cortina com a determinant de l'ambientació i del conte.<sup>15</sup>

Deia abans que la veu del narrador i el punt de vista es mante-

<sup>13</sup> *Ibid.*, 220: «A mitjanit, l'Armanda, amb el vestit de seda negra, el davantal de punta i les arracades de l'estrella i el brillant, entrà a la biblioteca amb un ram de roses artificials. Masdèu, d'esquena a la porta, s'aixecà així que sentí el trepig. «Segui, segui... només sóc jo». Les cortines estaven tirades».

<sup>14</sup> *Ibid.*, 17.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 126: «Estaven arrupits darrera de la cortina. En Jaume sentia els cabells de la Maria a la galta i el pes de la mà d'en Ramon al clatell. En Ramon, de tant en tant, deia: «No feu soroll, que vénen». No havia d'anar-hi ningú, tots tres ho sabien, però cada vegada que en Ramon deia: «No feu soroll, que vénen», en Jaume tenia un esglai. Amagats darrera de la cortina, esperaven...».

nen inalterats a les dues versions d'*Aloma*. En realitat *Aloma*, igual que *Jardí vora el mar*<sup>16</sup> o *Mirall trencat*, adopta la tècnica de la narració en tercera persona, a diferència de la *Plaça del Diamant*, de la majoria dels contes, del *Carrer de les Camèlies* que narren en primera persona. Si haguéssim de contabilitzar l'alternança, no crec que la supremacia de la narració directa, construïda sobre el model del jo diarista, exclusivista i absorbent, trobés realment una confirmació amb una majoria aclaparadora de pàgines. Tot amb tot, qualsevol lector de Rodoreda no pot evitar quedar-se amb una sensació general d'haver-se-les amb una escriptura en primera persona. El tret estilístic que individualitza i separa Rodoreda en el context català i internacional és l'evident i obstinadament afirmada adherència de les històries, de cada història, a una veu: una veu que s'expressa d'acord amb un punt de vista violentament subjectiu i radicalment apartat, voluntàriament distant dels pensaments dels altres. Oblidada dels justos retrets de Creont a Antígona, Rodoreda ens proposa constantment una secessió. Una secessió, però, que no afecta l'ordre ideològic ni el moral: el punt de vista de la separació, per mitjà del qual ens veiem allunyats, es troba a la radicalitat dels sentiments de descoberta i d'identificació individuals. Un cop reconegut el punt de vista, en primera o en tercera persona, ja no pot ésser abandonat sense que perilli el subjecte. L'exteriorització del jo és, doncs, presentada i sentida com a rebuig de tota solidaritat.<sup>17</sup> Reconèixer-se és descobrir que hom viu sol.

Aquestes actituds, comunes a una època i a una cultura determinades — que van ser les corresponents a la crisi dels anys trenta i

<sup>16</sup> M. Rodoreda, *Jardí vora el mar*, Barcelona, 1966. Aquest llibre, publicat el mateix any que *El carrer de les Camèlies*, va quedar una mica eclipsat per aquest darrer, que va ser entès com una mena de continuació de *La plaça del Diamant*, beneficiant-se del seu èxit, i patint-lo alhora. Un intent d'integrar la seva diversitat es troba ja a Giuseppe Grilli, «Estructures narratives a l'obra de Mercè Rodoreda», *Serra d'or*, XIV, 155 (agost 1972), 39-40.

<sup>17</sup> En aquest sentit cfr. la nota de Giuseppe Cintioli a la seva traducció de *La plaça: La piazza del Diamante*, Milano, 1970, 207-214.

quaranta —, van tenir dins de la literatura catalana una plasmació excelsa en el *Nabí* de Josep Carner, però estaven també a la base del desconcert amb què Eugeni d'Ors va afrontar el pas de *Sijé* (1929) a *Du barroque* (1937), i en podem detectar els vestigis igualment al seu assaig-remembrança dedicat al Mestre Joan Maragall: *Signe de Joan Maragall en la història de la cultura* (1936). És obvi que aquestes consideracions de caràcter extern serien inertes si no tinguessin una correspondència a la construcció del dispositiu textual de Rodoreda. I de fet la tenen. No emprendre aquí una anàlisi exhaustiva d'aquest tema, que em sembla que requereix un treball monogràfic; em limitaré tan sols a oferir una exemplificació reduïda i sumària. *Tots els contes*,<sup>18</sup> que en realitat només recull una part del patrimoni narratiu llegat per l'escriptora, va ser confegit d'acord amb un principi d'adhesió al gust de l'escriptora per acceptar o rebutjar dins d'una unitat nova materials del passat juntament amb textos més recents: un gust que Rodoreda decideix establitzar cap a la fi dels anys cinquanta. En aquest volum és fàcil deduir que els onze contes que tenen com a títol el nom del protagonista (i potser valdria més dir de la protagonista) estan redactats fent ús de la tercera persona narrativa, tal com succeïa a la novella *Aloma*. Els títols són, respectivament, *Ada Liz* i *Mort de Lisa Sperling*. El primer va ser incorporat per l'autora dins del recull *Semblava de seda i altres contes*, tot i que ja havia aparegut el 1940 a París en una de les primeres publicacions de l'exili;<sup>19</sup> l'altre va ser inclòs en el recull *Vint-i-dos contes*, que juntament amb el premi Víctor Català va fer que Rodoreda tornés a entrar oficialment en el cercle literari català, l'any 1958.

<sup>18</sup> Edició MOLC (Barcelona, 1979): conté *Vint-i-dos contes* (1958) i *La meua Cristina i altres contes* (1967) segons la versió de M. Rodoreda, *Obres completes*, 2vv. (Barcelona, 1976-1978) i *Semblava de seda i altres contes* (Barcelona, 1978). El volum no conté, doncs, una recopilació completa dels contes de Rodoreda, però inclou tots els que l'escriptora va voler rescatar d'algun dels seus llibres publicats durant els anys d'exili.

<sup>19</sup> Cfr, al respecte l'ed. bilingüe català-castellà a cura de Marta Pessarrodona: M. Rodoreda, *Parecia de seda*, Barcelona, 1985, 17.



Tots dos contes confirmen les posicions de Rodoreda respecte al tractament de la veu narrativa. La tercera persona és a penes un fràgil encobriment d'una adhesió totalitzadora al punt de vista de la protagonista. Sembla quasi com si tingués la seva justificació en la trama, per tal com el temps narratiu a un i altre conte és en certa manera anterior al temps de la redacció: les darreres paraules remetent a aquella trobada amb la gran Desconeguda, després de la qual resulta ardu confegir la veu del jo ençà de les dimensions del somni.<sup>20</sup> Hi ha a més a més — i esmento la dada sense atribuir-li cap èmfasi especial — un element de trama que acostia els dos contes. La cita amb la mort té lloc en un llindar, que s'estructura en un ambient tancat — una habitació de lloguer — i un de mòbil — un llit o una taula — on es mesuren els objectes romanents de la vida. En tots dos casos el catàleg inclou, en posició destacada, una quantitat ínfima de diners, la suficient per cobrir amb escreix les necessitats immediates abans del traspàs. En ambdós casos l'encontre amb la gran Desconeguda involucra també la parella eròtica de la protagonista: el fill en el cas de Lisa Sperling, un amant ocasional en el cas d'Ada Liz. Des del punt de vista de la radical subjectivitat del personatge, aquest home és sempre tots els homes.

Aquesta configuració del punt de vista, que cal entendre més com a construcció en perspectiva del punt de vista ideal del lector, que no pas com a homogeneïtat a la definició de la naturalesa de l'emissor, ja ha estat indicada per Loreto Busquets, que ha detectat la confluència de tradicions diverses a la memòria operativa de Rodoreda: picaresca, literatura de memòries, epistolar.<sup>21</sup> Per altra part hem vist fa un moment que el motiu de les cartes actua històricament sobre el model narratiu dels anys trenta. Resultaria ingenu, però, pretendre que els grans models clàssics, als quals l'escriptora es refereix insistentment a les entrevistes o a l'episto-

<sup>20</sup> M. Pessarrodona, *op. cit.*, 14.

<sup>21</sup> Loreto Busquets, «Vers una lectura psicoanalítica de *La plaça del Diamant*», *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 2 (1984), 74-96, concretament 74-77.

lari, puguin haver actuat sense cap mediació. L'autodidactisme de Rodoreda (i la llarga relació amb Armand Obiols) més aviat fa pensar que l'escriptora va dur a terme una mena de relectura dels moderns a partir dels clàssics, que li servien de mesura de les seves lectures, i en va fer els mestres ideals inexistents en una època en què l'escriptor emana de les acadèmies, fins i tot a la literatura catalana, tan irregular i mancada d'institucionalització. En realitat la relació amb els moderns és un altre dels temes que encara estan per aclarir i que està sotmès a complexes interrelacions dins l'obra de Rodoreda.

Un dels autors moderns que Rodoreda recorda a l'entrevista amb Porcel del 1966 és Céline. És més, Céline és l'únic dels moderns (a part dels catalans) que hi és esmentat, si n'excloem — com crec que cal fer — Joyce, que Rodoreda col·loca implícitament entre els clàssics.<sup>22</sup> I Céline és rememorat com a exemple de literatura-vida, al·ludint al *Voyage au bout de la nuit*.<sup>23</sup> Però qui sap si no hi ha altres coses. El capítol inicial, i situacional, d'*Aloma* conté una al·lusió a l'altra gran novel·la de Céline, *Mort à crédit*.<sup>24</sup> M'agradaria recordar la situació. Aloma ha sortit de casa per anar a comprar roba per a les cortines, ha gastat tot el que li quedava per comprar-se la novel·la *Una mena d'amor*, s'ha trobat sense saber com enmig dels aldarulls de la quasi-revolució del 6 d'octubre, i torna a casa a peu sota un xàfec. En aquest punt, els seus pensaments són transmesos, organitzats segons una dicotomia més aviat rígida: per una banda un món ideal, un món que cal cercar a la claror filtrada de les cortines, per l'altra l'experiència del present amb la seva incomoditat inútil. En aquest fragment, en el qual es troba present el record del fantasma del germà suïcida que il·lumina tota la novel·la,<sup>25</sup> hi ha la fantasia central de *Mort à crédit*: l'home que s'exhi-

<sup>22</sup> Entrevista, cit., 75.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 74.

<sup>24</sup> *Mort à crédit* és del 1936; la primera versió catalana és de Joan Casas (Barcelona, 1987).

<sup>25</sup> El germà d'*Aloma* és el quart home absent-present a la novel·la. C. Arnau (op. cit., 203) recorda que a la primera edició d'*Aloma* Daniel se suïcida als vint

beix en el globus volador. Però encara hi ha més coses. Hi ha el reclam de l'artifici lingüístic, de l'hedonisme, que de fet és la xifra fonamental de *Mort à crédit*: «De vegades jugaven a dir de pressa el nom d'una barraca on hi havia una dona grossa, vestida de gitana, que explicava a la gent tot el que els passaria: Zasmarrakutruki».<sup>26</sup>

Si la referència a Céline pot considerar-se problemàtica, la re-

anys i a la segona als divuit; també remarca la supressió de certes referències concretes als anys trenta, com són els noms de les estrelles del cinema: Dietrich, Crawford, Josephine Baker (*op. cit.*, 201). A propòsit d'això, podria resultar interessant indagar entre les cartes de Rodoreda per tal de verificar possibles referències a Paul Nizan («Anch'io ho avuto vent'anni...»).

<sup>26</sup> M. Rodoreda, *op. cit.*, 21; de totes maneres val la pena reportar el fragment per la importància que té a l'argumentació:

«El carrer estava desert. De tant en tant passava un tramvia tocant la campaneta. Un auto la va esquixar de dalt a baix.

»A penes si va adonar-se'n. Feia un moment que darrera la remor de la pluja sentia una música que s'anava enfortint a mida que caminava. Sortia d'una finestra baixa entreoberta. Per l'escletxa va veure una gran aranya de cristall. Es va aturar, clavada a la paret, mal protegida de la pluja per un balcó. No sabia què era aquella música però es va quedar a escoltar-la perquè de mica en mica li anava duent records de quan era petita. Amb Daniel, el seu germà mort, de vegades anaven al Turó Park. Hi havia una gàbia, gran com una casa, plena d'ocells de tota mena. I paons que desplaçaven la cua de tant en tant. En una placeta feien titelles i algunes tardes no se'ls entenia per culpa dels xiscles de les noies que havien pujat a les muntanyes russes. Hi havia un quiosc per als músics. Eren de la Creu Roja i duïen un vestit ratllat de blanc i de vermell. Tocaven aquella música que sortia del saló de l'aranya, per la finestra mal tancada. Amb el seu germà s'asseïen en un graó de l'escala de marbre, arraconats cap a la banda dels bambús, i escoltaven tot mirant el cel blau. Quanta gent barrejada...! Hi havia l'home que s'enlairava amb aquella bomba tan bonica i que costava tant d'inflar. Quan li tallaven les cordes se n'anava amunt i es sentien uns grans picaments de mans; l'home, del paner estant, saludava. Els matins d'hivern, agafats de la mà, caminaven donant cops de peu a les fulles dels plàtans que cobrien els caminets. Sovint el vent n'empenyia unes quantes i les deixava planes damunt dels herbeis després d'haver-les fet córrer sobre les seves cinc puntes. De vegades jugaven a dir de pressa el nom d'una barraca on hi havia una dona grossa, vestida de gitana, que explicava a la gent tot el que els passaria: Zasmarrakutruki. Sis vegades seguides, sense entrebancar-se. Ell en sabia més. Ella s'embarbussava. «És igual, seràs una gran noia». Abans d'anar-se'n s'aturaven una estona davant del *water-chute*».



lació amb Jordana no es deteriora amb el temps. De la primera a la segona redacció d'*Aloma*, i fins a les entrevistes dels anys setanta, Rodoreda insisteix a considerar decisiva la influència d'*Una mena d'amor*.<sup>27</sup> Doncs bé, tot i que la crítica certament ha assumit aquesta voluntat de l'escriptora, crec que no s'ha qüestionat prou el sentit d'aquest vincle. ¿Què transmet *Una mena d'amor*? Em sembla que aquesta ha de ser la primera pregunta, abans potser d'encarar-ne una altra de subordinada sobre què deu haver transmès aquesta novella a Rodoreda. Un clixé molt gastat atribueix al llibre de Jordana l'obertura cap a la literatura eròtica: una mica més explícit que no pas el Sagarra de *Vida privada*,<sup>28</sup> Jordana — al·gú ha escrit — no supera certs límits d'ambientació i queda al marge de l'experiència europea contemporània d'un Moravia o encara més d'un Lawrence, del qual havia traduït algunes pàgines.<sup>29</sup> Per bé que la primera novella eròtica catalana sembla no poder-se deslliurar de determinats condicionaments a l'hora d'atribuir als personatges marcats socialment unes pulsions que no s'adiuen a les noietes de bona família, és veritat també que la pretensió de Jordana és força més ambiciosa que no una simple transposició lingüística. Amb *Una mena d'amor* no es pretén tant la traducció al català de situacions inèdites, com la recerca d'un lloc dintre del complex narratiu on poder conjugar una temàtica suggestiva (d'importació) amb una especificitat que justifiqués l'extensió del gènere a una àrea lingüística apartada i amb una tradició tan limitada encara.

Es tracta del mateix problema comú a tots els escriptors catalans que van succeir la *generació sense novella*<sup>30</sup> — un problema que els va obsessionar i al qual cadascú va mirar de donar una resposta

<sup>27</sup> Cfr. Montserrat Roig, «El aliento poético de Mercè Rodoreda», *Triunfo* (22.IX.1973).

<sup>28</sup> *Vida privada* havia estat Premi Creixells el 1932.

<sup>29</sup> Cfr. el pròleg de M. Campillo a C.A. Jordana, *Una mena d'amor*, Barcelona, 1979.

<sup>30</sup> La cèlebre conferència de Carles Riba va ser publicada per primer cop dins del recull d'assaigs *Els marges*, Barcelona, 1927, i va suscitar un llarg debat.

individual —; Jordana va creure que hi responia en un sentit positiu amb *Una mena d'amor*. La seva solució, una recapitulació de caire més aviat radical, se centra a establir una mena de relació entre erotisme i autoerotisme, és a dir entre conte eròtic i materialitat eròtica de l'escriptura, entesa com a grafia i com a linotípia. Al protagonista de la seva novel·la li toca passar amb el màxim de bon humor consentit a l'acte carnal amb un cos exuberant per a la satisfacció epistològrafa. Ben mirat, es tracta d'una resposta acordada a un vague experimentalisme, que de fet és el camí seguit amb una determinació clara per Francesc Trabal, amic i coetani de Jordana.

¿Què podia interessar-li, a Rodoreda, de la descoberta de Jordana? No pas l'adaptació lingüística de les pràctiques eròtiques: per a això haurien estat més adients els clàssics i els moderns mestres del gènere a les literatures occidentals. Pel que fa a traduir en un estil, és natural que cada escriptor pretengui imposar el seu propi. En canvi, és probable que Rodoreda hagi recollit aquest element hedonístic i experimentalista de la novel·la de Jordana, juntament amb el seu individualisme de fons, i que plegats li hagin ofert una clau d'on partir per ordinar un complex narratiu nou i original. Amb aquest enfocament s'hi poden igualment inserir suggestions celinianes i, més genèricament, de neo-picaresca, de les quals en podem trobar rastre i confirmació també en un dels contes del recull *La meua Cristina*, al simpàtic pastitx de *Zerafina*, on se celebra un altre dels sacrificis rituals de la immigració forçada a la ciutat, típica de la societat barcelonesa dels anys seixanta.<sup>31</sup>

A partir d'*Aloma*, els elements de la trama, de la perspectiva o de la caracterització estilística semblen indicar-nos quins viaranys agafa Rodoreda per a dur a terme la definició d'un estil pe-

<sup>31</sup> *Zerafina* (M. Rodoreda, *Tots els contes*, cit., 214-216) és la història d'una cambrera andalusa que, després de diverses peripècies eròtiques, va a parar al servei domèstic. Només amb l'inici ja ens podem fer càrrec de l'ambientació, també lingüística: «Zi zenyora, zóc la minyona nova...». El truc és mínim però extraordinàriament eficaç tant en el pla gràfic i òptic estrictament com en el pla fònic, si se'n fa una execució en veu alta.

culiar, dens, només aparentment captivador. Però per quin motiu les seves solucions han resultat, amb la distància dels anys, menys efímeres i forçades que les que havien enlluernat Jordana; per què la seva escriptura, tan tensa, no es decanta per aquell ritme excitant i indecís que espatlla tantes pàgines de *Trabal*; com és que les seves ficcions autobiogràfiques, o d'una autobiografia lleugerament desviada en el discurs lliure indirecte, defugen el narcisisme de Villalonga, que fins el depassa en riquesa de continguts i de pensament; tot això, almenys per a mi, encara espera una explicació. Si és que les explicacions d'aquesta mena calen o serveixen per res.

GIUSEPPE GRILLI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE, NAPOLI